

Von der musikalischen Tonart.

Um Ihnen von der musikalischen Tonart richtigere Begriffe zu geben, muß ich Sie erst mit der neu-
gelenkten geistigen Thätigkeit bekannt machen.
Diese einzelnen Thätigkeiten sind nicht anders als die Töne selbst,
die sich aber in Abhängigkeit von der Verbindung, Zeit,
Ordnung und Uebersicht mit einem ganz andern Gesichte-
punkt betrachtet werden, als sie in der physikalischen
und mathematischen Erklärung betrachtet werden sind.
Auch das ist wie eine Betrachtung der Größe
einzelner Töne, und bilden sie gleichsam eine
musikalische Abfolge; so sehen wir aber auch
diese Abfolge der Töne so, daß die neuere
abschließende Verbindung möglich ist, und sehen auf
diese Weise gleichsam Töne und Worte zusammen.
So läßt sich auf eigentlicher noch nachsehen,
wie viele Töne, wie der große Organ, die der
musikalischen Physik und Mathematik hier
mit bringen, brauchen, und die vorerwähnten
abschließenden Verbindung möglich sind.

Unter die neuen Anzettel und die neuen Töne
des Jahresallens ist von jetzt viel Neues gekommen.
In der neuen Periode des Kunst, machen die Töne
gleichsam nur eine ganz kleine Familie aus, in
welcher nur die allernächsten Verwandten aufgenommen

man; allein in der Folge werden sich immer
mehr, die ebenfalls sich für Verwandte abgaben
und auf ihren obgleich unterschiedenen Verwandtschaft be-
ziehungen beruhen. Bei jedem neuen Aufwuchse streift
man sich also mehr, und umgekehrt sich immer mehr
ihre anzunehmen, auch nicht abzu, so man sie
besser zu brauchen versteht, wofür man sie mit Vor-
theil auf. Es ist nicht und nicht die Familie der Natur
allein so genau genommen, daß sie mit beinahe
immer etwas mehr will, die Abstammung und Grade
der Verwandtschaft alles und jedes derselben gehörig
zu erkennen.

Man steht in diesem Falle am besten, wenn
man die ersten Vorgesetzten seiner Unterwerfung mit der
ersten Stammesart der Familie vertritt, so dann dessen
nächste Verwandte sucht, und sich bemerkt, so hoch
immer mehr die nächsten Verwandten der vorerwähnten
finden zu können. Es wird man endlich in der Hand
gebracht, nicht nur alle und jede Individuen be-
zogen zu können, sondern auch die Grade ihrer
Verwandtschaft genau zu bestimmen.

Die Aufbindung der ersten Stammesart dieser
unserer Individuen - Familien können wir keine
bessere Angewandtheit finden, als die Natur selbst.
Es muß nämlich unter einer solchen Reihe von
Verbindungen keine gesucht werden, von welcher
sich vermuthen läßt, daß sie die erste gewesen
se, die sich zu einer vollständigen Familie be-
zieht.

Samen und Verbindungen haben, natürlich eine solche
Folge, oder Folge von Tönen, die jeder, auf der
angewandtesten Kunst, ohne alle vorhergehende Aus-
weisung, bloß vermöge seines Naturvermögens
im Hande ist.

Wir müssen, daß die einfache Töne, die wir
die diatonische nennen, eine solche Naturfolge
ist. Vermuthlich wird sich also zu ihr die erste Stammes-
art der ganzen Tonfamilie am leichtesten finden
lassen.

Diese einfache diatonische Töne oder Töne
besteht folgende Reihe:

C d e f g a h e ; und ist eine
so einfache und natürliche Folge von Tönen, daß sie
nicht leicht auszusagen zu sein scheint. Bloß nur zu
müssen musikalischer Instinkt kann sie schon hervor-
bringen. Daß sie der einfache, ungetrübte Akkord
der Natur selbst ist, bemerkt man auf die genaue
und innige Verbindung der Töne nachhaltenden
Klänge. Die Töne so genau zusammen, daß
man sie hören, (wie bei einem einmal aus-
genommenen Gleichniß zu bleiben) fast keine
unterschiedenen Grade der Verwandtschaft finden
kann, als etwa unter Vater, Mutter, Sohn
und Tochter vor sich.

Um indessen zu wissen, warum diese natürliche
Reihe einer Vollständigkeit beisteht, oder welche Töne
unter der vollständigen Tonreihe die nächsten Verwandten

sind, müssen wir aber das mathematische Verhältniß
dieser Töne berücksichtigen.

Das einfachste Verhältniß ist das der Quinlaug,
1-2; das ist die Folge, das der Oktave,
1-2; ferner das der Quinte, 2:3. u. f. w.
so daß auch die einfachsten Töne von jeder
Folge Töne gibt, z. B.

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6.

C - C - E - G - C - E - G.

In dieser so auf einander Töne finden wir
nicht mehr als 5 verschiedene Töne, nämlich die
Grundton C, dessen vierte Quinte, unter der Zahl
3, E; und dessen zweite Quarte, E; unter der Zahl
5; die sich in der Zusammenfassung als die harmoni-
schen Klangreihe zeigen, von welcher die schon
oben erwähnte gesagt haben, daß es die Harmonie
einer aller möglichen Harmonien ist.

Aber nicht bloß aus diesem mathematischen Ver-
hältniß läßt sich die Natur der Töne herleiten, sondern
auch die physikalischen Klangfarben gibt uns Mittel
dazu an die Hand.

Wir werden sich noch erinnern, daß wir bei
Beschreibung der Eigenschaften der Töne bemerkt haben,
daß ein einziger Ton sehr oft eine neue neue
gewisse Vollständigkeit, das heißt: ein Ton
klingt so einzig und rein, daß, nicht noch andere

andere mit ihm verwandte Töne bald hören
sich oder hören mitklängen. Wenn man nun ge-
nau untersucht, welche Töne es denn sind, die auf
diese Weise in jedem ^{aus}gesprochenen Ton mitklängen,
so findet sich, daß es gerade die nämlichen sind, die
wir durch das mathematische Verhältniß für die Quinte,
sechste, etc. erkannt haben, nämlich die harmonischen
Klangreihe. C - E - G.

Ob mit dem Ton C geschieht, wird natürlich auch
mit einem andern Ton geschehen, so bald man ihn
zum Grundton annehmen will. Denn inson-
derheit physikalischen Zusammenhänge zu folgen liegt der har-
monischen Klangreihe in jedem einzelnen Ton vor-
aus.

Unter den zum harmonischen Klang gehörigen
Tönen findet man die Quinte am stärksten; auf
ist sie dem Grundton näher verwandt, als die
Quarte, wie wir aus dem Zahlen-Verhältniß gesehen
haben. Da wird daher auf in Betracht dieser Töne
gesetzt dominante genannt.

Wir sehen also gleichsam die Töne vom Grund-
ton zu folgen, so bald es zum Grundton ge-
hört wird, werden neue Töne zugefügt, diese werden
u. f. weiter; so, daß wir endlich sehen können,
die Zusammenfassung aller möglichen brauchbaren Töne,
sollen geschehen durch Quinten, sie mögen nun
Oben = oder Untertonen folgen. Z. B. durch Oben-Quinten:

C-g; G-d; D-a; A-e; E-k;
 H-fis; Fis-cis; Cis-gis; Gis-dis;
 Dis-ais; Ais-eis; Eis-his oder e;

Oder durch Unter-Quinten:

C-f; F-b; B-es; Es-as; As-des;
 Des-ges; Ges-ces; Ces-fes;

Wenn wir nun diese durch Ober- und Unter-Quinten
 mögliche Töne, nicht so wie sie sich aus niemandes möglich
 haben, sondern wie sie sich niemandes der Stelle nach aus
 natürlichen Tönen, das heißt, in einer ordentlichen Tonleiter
 zusammenfassen, so finden wir folgende Tonfolge:

c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis,
 ges, g, gis, as, a, ais, b, h, his, es, ce, die
 aus 21 (in lauter zusammenfassender vollkommener
 Quinten) Grundtöne besteht. Sind nun diese 21 Töne
 hinreichend, die in fünftiger Folge angenommenen
 achten vollkommen zu bilden, so können wir darauf
 festsetzen, daß diese sechs ungeraden, nach maniger
 Lage dieses.

Wenn ich nun aus diesen 21 Tönen, zum Grund-
 ton annehmen, und so dann das Verhältnis aller
 übrigen gegen ihn allein betrachte, so muß ich
 finden, daß die natürlichen Töne von der Natur
 fallen. So lange sie bloß nach dieser
 Ordnung betrachtet werden, kommt keine
 andere Intervalle als die vollkommenen

Quinten zum Vorschein. Da aber jeder Ton aus
 der ganzen Reihe betrachtet als Hauptton aufge-
 faßt werden muß, nach dem sich alle übrigen verhalten
 müssen, so ist es nötig, sie auch in Abseht auf ihr
 Verhältnis zu einem einzigen angenommenen Grund-
 ton zu betrachten. Diese Betrachtung läßt sich am
 besten unmittelbar insofern Notenglanz bezeichnen.

Alle Töne, die aus der angenommenen Reihe,
 in dem Notenglanz nun und abwechselnd alle
 hinnehmen, so mögen wir auf dieser natürlichen Reihe
 diese # oder b setzen oder vermindert setzen, so daß
 der Name des Intervalls, oder der Form.

Alle Töne, die in der Aufzählung nicht vorkommen,
 heißen, Terzianen; von 2ten, 3ten; von 4ten,
 Quarten; von 5, Quinten; von 6, Sexten;
 von 7, Septimen; von 8, Octaven etc. z. t.
 Terzianen. Terzianen. Terzianen.



Aus diesem ist Probe Augenschein können Sie
sehen, daß es von jeder Gattung der Futurallien
unserer Probe gab, nachdem sie namentlich auf diese
Themen mehrmals vorstellt oder vorwiegend werden. Diese
verschiedenen Probe werden durch die Begriffe, viere,
groß, klein, vergrößert und verkleinert unter-
schieden und bestimmt. So hat man z. B.

- 1.) vier viere, vergrößerte und verkleinerte Viere.
ab: e - e; e - eis; e - es.
- 2.) vier kleine, große, verkleinerte und vergrößerte
Dreiecke, ab: e - des; e - d; eis - des; e - dis.
- 3.) vier kleine, große, verkleinerte, und vergrößerte
Fünf, ab: e - es; e - e; eis - es; e - dis.
- 4.) vier viere, verkleinerte und vergrößerte Quadrate,
ab: e - f; eis - f; e - fis.
- 5.) vier viere, verkleinerte und vergrößerte Fünfe,
ab: e - g; eis - g; f - eis.
- 6.) vier kleine, große, verkleinerte und vergrößerte
Sechse, ab: a - f; e - a; dis - b; as - fis.
- 7.) vier kleine, große, verkleinerte, neu = und vergrößert
= vergrößerte Dreiecke, ab: e - b;
e - k; eis - b; e - his; es - his.
- 8.) vier viere, zunehmend verkleinerte und
zunehmend vergrößerte Octave, ab: e - e;
e - es; eis - es; e - eis; es - eis.

und so weiter; so daß man übersieht, wenn
man will, wie die hier angegebenen abgebräunten

sondern auf noch diejenigen, die mit allen mög-
lichen Verbindungen noch verbunden, zusammen-
nimmt, 52 Arten von Futurallien hervorge-
bracht, nur daß, die sich aber nicht weiter
mehr zusammen noch zusammen lassen, so
würde man dadurch verstehen, daß man die
Dreiecke, Fünf, Quadrat, Fünfe, Sechse, Dreiecke
und Octave noch im vier Octave vorstellt,
und sie zu Viere, Dreiecke, Fünfe, Sechse,
Dreiecke etc. macht. Auf diese Weise könnten
dann noch noch eine große Menge von Futu-
rallien gefunden werden.

Alle diese Futurallien vorstellen in Absicht
auf ihre Kraft = oder Uebel = Zeit gegen
eine gegebene Grundform mindestens eine
bestimmte Abtheilung, indem sie diese figuren,
selbst wegen, Consonanzen oder Dissonanzen
genannt werden. Die viere Viere, viere
Octave, viere Fünfe, viere Quadrate, große
und kleine Fünf, große und kleine Fünf,
werden unter die Consonanzen gezählt, alle
übrigen Futurallien aber unter die Dissonanzen.
Man unterscheidet so gar die Consonanzen unter
sich wieder in vollkommenen und unvollkommenen
Consonanzen, wie Unterscheid, das aber
nicht gültig ist, auf fast gar keine fünfzig
in die Töne selbst und die Befandlung derselben hat.

Wenn diese jämliche Inbrüche so geschehen
müssen, daß die Pflichten nicht nur nicht
und eine Tugend einbüßen, so kommt man, daß
die Größe ihrer Forderung von niemande leichtfertig
beurtheilt ist, weil sie in dieser Eitelkeit
von Menschen sind und untereinander von einem
malen aber ungleich, niemande groß oder klein
ist, oder um einen Vorteil oder nachtheil
von niemande befreit. Diese ungleiche Art
von Menschen, mit der noch dazu geselligen
Kleine und große ganze Tugend, werden über
sämtliche die Tugendbrüche genannt, vermittelt
denn man nicht mit der großen Forderung
aller möglichen Inbrüche, sondern auf die
Folge der Tugend und Glückseligkeit zu
nach bestimmen kann. Was müssen sie dafür
von allen Dingen können lassen.

Das so genannte Viola = oder nasenweiche
Don kann auf der klänge salbe Don grau
moore (semitonium minimum) und ist nicht
auf eine bloß idealische Intervall. Es besteht
aus zwei Noten, deren eine auf der Linie der
anderen aber auf dem darunter befindlichen Platz
besteht, welche beide aber dieselbe Färbung =
und Färbung = Färbung, so nach gegen
einander nicht oder nicht sind, das
zu beiden aus einem Klang zu bestehen
sind. z. B. cis - des ; eis - as ;

dis - es. Auf Clarinon ist der Uebungsfind
in der diese beiden Töne nicht ausklingt;
allein auf bescheiden, und einige Claspings
werden, besonders aber mit der Ringstimm
kann es deutlich und ausklingt abgedrückt wer-
den. Ein eigentliches Uebungsfind ist ein Ton
als einfluss der unten Phil nicht Ton.
Die Bewegung dieser geringen Uebungsfind ist
einfach ganz an der Klöte nur bescheiden
es ist es - Klagen angeblich.

als Chine Salbi Tou nachsteht, wenn zum
Namen auf einen Chin oder in einen Chin
Stellen, dann nur gegen die anderen durch die
Einführungsziffern nachsteht, oder durch die
Einführungsziffern nachsteht ist. z. B. z - gis;
a - as; b - h; e - es; c - os.

Das große gelbe Ton ist das klingen
Umbroffind von einem Nüßten zu andern. y. f.
c - des ; e - f ; h - ais ; gis - a.

das klime ganze Ton nützt auf das Gefam-
mausführung von ganzen klime selber Töne,
und liegt auf Tonus minor. Im Notensystem
läßt diese Umstand sehr deutlich sehen,
und ist auf sich selbst in der musikalischen
Ausführung so Introsalven von großer Wichtig-
keit, obgleich diese so gewöhnliche Introsalven
der praktischen Musik gewöhnlich aber nicht
so zu verstehen steht. So

steht so aus: c - cis; es - eis; as - as.
Der große ganze Ton besteht aus der 2.
Sammelführung des kleinen und großen halben
Tons, nämlich: c - cis - d; es - f; also
es - e - f; g - fis - f.

Manches sind wir so weit, daß wir vollkommene
kürzen, auf welche Weise aus ihrem Vorwissen
von Tönen und Intervallen, wohllich besonders
Klanggesetze, und zugleich verschiedene Töne
zu gebildet werden.

Ein Klanggesetz ist diejenige systematische
Fortsetzung Reihe von Tönen, die immerfall
der Grenzen eines Octaven ringeschlossen ist.

Die Fortsetzung der Fortsetzung unter der
fortgesetzten Reihe, bestimmt der Natur
sind der verschiedenen Klanggesetze.

Dieses Klanggesetz gibt es drei,
nämlich das diatonische, und
chromatische, und
isomorphische.

Diese drei Klanggesetze sind sehr von
einander unterschieden. Sie haben zwar alle
drei den Anfang eines Octaven mit einander
gemein, unterscheiden aber in ihrer Fortsetzung
ganz verschiedene Weisen, so wie auch sehr
verschiedene Töne und Intervalle. Um sie
genau von einander unterscheiden zu können,

müssen wir jedes Klanggesetz auf den Anfang
Art betrachten, nämlich: 1. anfänglich;
2. abwärtig, und 3. mit einander verbunden,
also isomorphisch.

Das diatonische Klanggesetz ist das natür-
lichste und einfachste, wenn die Klänge bloß in
ganzen und großen halben Tönen fortgesetzt werden.

Wenn die Fortsetzung anfänglich geschieht,
so ist die Folge, da in die Grenzen eines
Octaven ringeschlossene Töne so:

c d e f g a h c.

Ganz anders ist die Folge der Töne, wenn
die Fortsetzung abwärtig geschieht, z.B.

c b as g f es d c; also:

g f e d c b a. Diese beiden

Arten des diatonischen Tonsfolgen, werden
das einfache diatonische Gesetz genannt.

Chromatisch oder mit einander verbunden bleibt
die Tonsfolge anfänglich oder abwärtig einander.

z.B. Anfänglich: c d es e f g as a b h c; also:
a b c cis d e f fis g as a.

Ganz anders wird dieses chromatische Klanggesetz
von einigen Tondetonen für das isomorphische
Gesetz gehalten. Sie werden aber bald
sehen, welche ein großer Unterschied unter
diesen beiden Gesetzen liegt.

Absteigend oder abwärts steht es so aus:

c h b a as g f e es d c; oder
a gis g fis f e d cis c h a.

Diese diatonische Klanggestalt in Absteig auf
die Gräßen des Durium aufstehenden Fortschreitens
haben Mäßen hat als folgende Ordnung:

Aufwärts

- 1.) ein ganzer Ton: c - d oder a - h - g Comma
- 2.) ein ganzer Ton: d - e oder h - cis - g
- 3.) ein großer halber Ton: e - f oder cis - d. - 5
- 4.) ein ganzer Ton: f - g oder d - e - 9
- 5.) ein ganzer Ton: g - a oder e - fis - g
- 6.) ein ganzer Ton: a - h oder fis - gis. 9
- 7.) ein großer halber Ton: h - c oder gis - a. 5

Abwärts

- 1.) ein ganzer Ton: c - b oder a - g. - 9
- 2.) ein ganzer Ton: b - as - g - f 9
- 3.) ein großer halber Ton: as - g - f - e 5
- 4.) ein ganzer Ton: g - f - e - d 9
- 5.) ein ganzer Ton: f - es - d - c. 9
- 6.) ein großer halber Ton: es - d - c - h. 5
- 7.) ein ganzer Ton: d - c - h - a. 9

Das chromatische Klanggestalt besteht in
den den Umfang eines Octaven unfernen
Töne, Mäßen und Intervallen, kann aber ein
allein, sondern allmählich in Verbindung

mit den verschiedenen diatonischen Klängen
stufenweise gemacht werden, und wird auf diese
Weise auf geschicklich das diatonisch-chromatische
Leben der Gestalt gemacht.

Es wird ebenfalls so wie das diatonische,
aufwärts, abwärts und manifisch betrachtet.

Aufwärts steht es so aus:

c - cis - d - dis - e - f - fis - g - gis - a - ais - h - c; oder
a - ais - h - his - cis - d - dis - e - eis - fis - fisis - gis - a.

Abwärts

c - h - b - a - as - g - ges - f - e - es - d - des - c; oder
a - gis - g - fis - f - e - es - d - cis - c - h - b - a.

Manifisch

c - cis - des - d - dis - es - e - f - fis
ges - g - gis - as - a - ais - b - h - c; oder
a - ais - b - h - his - c - cis - d - dis - es -
e - eis - f - fis - fisis - g - gis - a.

Es ist zu merken, daß "broschürt genau"
wenn das diatonisch-chromatische Klänge
stufenweise in den ganzen einen Octaven
in großen und kleinen halben Tönen fort
steht, so wie in der Gestalt das bloß
diatonische Gestalt nur in ganzen und großen
halben Tönen fortsteht.

Das dritte Klanggestalt, nämlich das "manifische"
steht nicht nur in kleinen und

großen salben Töne, sondern lang/ausschlag in
den inhaltlichen Vokalstücken fort. Es muß
abgesagt, so wie die beiden vorerwähnten
auf derartig Art, nämlich aufwärts, abwärts
und horizontal betrachtet werden.

1.) Aufwärts.

c - cis - cisis - d - dis - e - eis - f - fis -
fisis - g - gis - a - ais - h - his - c; oder
a - ais - aisis - h - his - cis - cisis - d -
dis - didis - e - eis - fis - fisis - gis - gisis - a.

2.) Abwärts.

c - ces - h - ceses - b - bb - a - as -
asas - g - ges - geiges - f - fes - e - es -
ees - d - des - desdes - c; oder:
a - as - gis - asas - g - ges - fis - f - fes -
e - es - ees - d - des - cis - c - ces -
h - b - bb - a.

3.) Horizontal.

c - desdes - cis - des - cisis - d - eses -
dis - es - e - fes - eis - f - geiges - fis -
ges - fisis - g - asas - gis - as - a -
bb - ais - b - ceses - h - ces - his - c.

Die alten Griechen haben sich die musikalische
Klanggesamtheit gar bedient; denn Pausanias, der uns
das größte Wissen zu sagen scheint, daß sie
kein Harmonie Gefühl haben können.

Die Töne wenigstens sind bloß, durch ihre
Harmonie gegeneinander, wobei, die ungemessenen
Gebrauch derselben anzugeben; so wie man
denn überhaupt bei Begleitung dieses vorstehenden
Tongesamtheit mit ungenügender Frage stellt,
daß wir uns bloß die gemessenen diatonischen
harmonischen Tongesamtheit bedienen. Die
modernen sind so sehr bewußt, daß man
nicht nur Vokalstücken, die noch dazu (wenigstens
auf der Klavierinstrumenten) bloß idyllisch
sind, als: cis - des; dis - es; e - fes;
eis - f; fis - ges; gis - as; ais - b;
h - ces; his - c; wollen im Betracht
des ganzen wenig sagen, und benutzen noch
auf keine Weise die wirklichen Gebrauch der
musikalischen Gesamtheit. Auf selbst da,
wo uns die Tonart und ihre bestimmten
nutzbaren Modulationen nützlich, und das
galt vorstehendes oder vorwählendes Töne,
als: fisis - gis - es zu bedienen,
gesamtheit so sehr zu genauem Ausdruck
des Intonalls auf dem Klavier, und ich
muß es mir in allen Tönen genau
Tonposition, als Harmonik anzusehen.
Mit neuen Worten: man ist uns noch
heutige Tage solcher Klänge bedienen,
da die Ansätze noch im musikalischen

Klanggesamtheit gegeben, so gesammelt man hat im
der musikalischen Orthographie miltre. Es sind in miltre
diese musikalischen Töne, in dem Töne, in miltre
so das die alten Gesänge miltre miltre. Wenn
in miltre miltre Töne das glaubt, so die
diese sind die musikalischen Klanggesamtheiten, man
für in der Handlung der miltre miltre
diese Töne oder nach miltre Töne in der
Anfangen der miltre miltre miltre, so miltre
für miltre, und miltre, das für miltre von
der miltre miltre.

Nachdem wir nun in miltre mannichfaltigen Tönen
sind miltre die 3 miltre Klanggesamtheiten
die miltre miltre miltre, sind wir in miltre
zu der miltre miltre miltre und miltre
miltre miltre.

Unter Tönen versteht man die miltre
Gesamtheit miltre Töne, in die miltre miltre
Töne miltre miltre, und in miltre miltre Töne,
miltre und miltre, in die miltre
Töne miltre, in miltre miltre miltre, mit der für
miltre miltre, miltre, miltre miltre
und miltre zu miltre.

Unter Tönen miltre miltre sind
die miltre Klanggesamtheiten miltre.
Töne in der miltre miltre Klang
gesamtheiten miltre, das so miltre miltre
miltre miltre miltre miltre, miltre miltre
und miltre, so miltre miltre miltre,

das wir miltre Töne miltre. Diese
miltre Töne sind fast alle miltre; oder
wir miltre in miltre Töne zu miltre
miltre, die sind miltre. Die miltre - Töne
miltre die miltre miltre Klang
gesamtheiten, die miltre - Töne sind die miltre.

Die miltre Töne miltre miltre miltre
miltre miltre miltre miltre miltre miltre
miltre, miltre miltre miltre miltre, die
miltre (miltre) der miltre und miltre - Töne
bloß miltre ist. Allein, so miltre miltre
miltre oder miltre miltre in miltre miltre
miltre miltre miltre miltre miltre miltre
miltre die miltre der miltre miltre miltre
miltre miltre (in so miltre miltre, als
wir miltre miltre miltre) miltre miltre
miltre miltre.

So wie wir die miltre in miltre
Klanggesamtheiten auf miltre miltre miltre
für miltre miltre, so miltre auf in miltre
miltre miltre miltre miltre, die miltre
in miltre miltre - Töne auf miltre
miltre.

Ob so miltre in miltre miltre miltre
miltre miltre der miltre miltre
miltre Klanggesamtheiten zu miltre.

Wenn man bey diesen Fortschreitungen jenseits
von, so in unserm allgemeinen gebrauchlichen
monisfchen diatonisch - chromatisch - Klänge
verfährt, liegt, ohne eigentlich mit maße
und nicht weniger sind, als zweyfache, nämlich:
c - cis - d - dis - e - f - fis - g -
gis - a - b - h;

zum Grundton eines Fortschritts angenommen
werden kann, so folgt, daß wir gerade 12
dis - und 12 Moll - folglich überhaupt
24 Töne haben müssen.

Für gewöhnlich Naturstimmungen - Geissen dieser
gewöhnlich Töne liegt, nicht die übrigen
Hauptstimmungen in den Fortschreitungen, auf
noch in dem so genannten chromatischen
Klänge, der ebenfalls fast oder nicht,
oder dis und moll ist.

Da in unserm diatonischen Octaven,
so wohl in der auf - als absteigenden nur sol,
der chromatischen Klang zum Grunde liegt,
oder vielmehr dasinn enthalten ist, nämlich der
fast in der aufsteigenden, und der nicht
in der absteigenden diatonischen Reihe, so
daß man mit der Naturstimm diesen gewöhn-
lichen chromatischen Klang aufsteigen,
wie zu müssen, welches häufigste Natur-

sind unter einem dis - und Moll - Töne
von. Wenn wir also die beiden chromatischen
Klänge genau betrachten, nämlich die fast
c - e - g; und die nicht a - c - e;
so finden wir, daß der erste nur große,
der zweite aber nur kleine Töne enthalten.
Der häufigste Naturstimm unter einem dis -
und Moll - Töne wird also die Pro
bestimmt der beiden Töne bestimmt werden,
und zwar so, daß die dis - Töne, die große
Töne, die Moll - Töne aber die kleine
enthalten.

Demnach sehen unser 24 Töne
so aus:
1. dis:

- c - d - e - f - g - a - h - c.
- g - a - h - c - d - e - fis - g.
- d - e - fis - g - a - h - cis - d.
- A - h - cis - d - e - fis - gis - a.
- c - fis - gis - a - h - cis - dis - e.
- H - cis - dis - e - fis - gis - ais - h.
- fis - gis - ais - h - cis - dis - eis - fis.
- cis - dis - eis - fis - gis - ais - his - cis.
- As - b - c - des - es - f - g - as.
- Es - f - g - as - b - c - d - es.

B - c - d - es - f - g - a - b.
 F - g - a - b - c - d - e - f.

2.) Moll, aufsteigend.

A - h - c - d - e - fis - gis - a.
 C - fis - g - a - h - cis - dis - e.
 H - cis - d - e - fis - gis - ais - h.
 Fis - gis - a - h - cis - dis - eis - fis.
 Cis - dis - e - fis - gis - ais - his - cis.
 Fis - ais - h - cis - dis - eis - fis - gis.
 { Dis - eis - fis - gis - ais - his - cis - dis - eis }
 { Es - f - ges - as - b - c - d - es }
 B - c - des - es - f - g - a - b.
 F - g - as - b - c - d - e - f.
 C - d - es - f - g - a - h - c.
 G - a - b - c - d - e - fis - g.
 D - e - f - g - a - h - cis - d.

Absteigend.

A - g - f - e - d - c - h - a.
 C - d - c - h - a - g - fis - e.
 H - a - g - fis - e - d - cis - h.
 Fis - e - d - cis - h - a - gis - fis.
 Cis - h - a - gis - fis - e - dis - cis.

Gis - fis - e - dis - cis - h - ais - gis.
 As - ges - fis - es - des - es - b - as.
 Dis - cis - h - ais - gis - fis - eis - dis.
 Es - des - es - be - as - ges - f - es.
 B - as - ges - f - es - des - c - b.
 F - es - des - c - b - as - g - f.
 C - b - as - g - f - es - d - c.
 G - f - es - d - c - b - a - g.
 D - c - b - as - g - f - e - d.

Am 12. Distonanten im Absteigen
 aber die Fortsetzung beobachten, das heißt:
 durch die unwillkürlichen Töne wieder zu
 sein, durch welche sie angesetzt gegangen
 sind, so sind sie also auf uns zurück
 unwillkürlich fortgesetzt, angesetzt. Mit
 der Moll-Töne mischt sich aber
 ganz anders. Im fortgesetzten sind sie von
 dem Dis - Tonen bloß allein durch
 die kleine Duz imherschauen; im Absteigen
 aber wirken sie sich nach dem absteigenden
 Distonanten Klangsystem. z. B. A moll.
 Aufsteigend: a - h - c - d - e - fis - gis - a.
 Absteigend: a - g - f - e - d - c - h - a.
 Die Ursache aber, warum die Moll-Töne

auf eine andere Art abwärts abwärts
gehen, liegt in dem sogenannten Semitonio mo-
di, Semitonio charakteristico eines jeden Ton-
art. Dieses Semitonium caracteristicum ist
allmal der unter der Octave unter Quinten
begrenzte ganze Ton. z. B. in c ist es b;
in b - ais; in g - fis; in a - gis, und
so weiter. Ohne dieses Semitonium modi kann
keine Tonart vollkommen bestimmt, und von
anderen ähnlichen Tonarten unterschieden werden.
Die Franzosen nennen es das auf der Ton-
sensible, und die Deutschen auf bis stehen
den Cithren, um dadurch anzuzeigen, daß
mit durch diesen stillbaren Ton glücklich in
eine Tonart gebracht werden müssen.

Wir haben schon bei der vorzüglich der unter
nennen gesehen, daß die Quinte der Quinten
oder der Tonica am nächsten verwandt ist.
Da nun jeder von diesen beiden Tönen einer
Tonalität bei sich selbst, welche jederzeit
als der Ton und Quint, folglich aus dem
harmonischen Klang besteht, so werden
namentlich die in diesen Zusammenklängen
bestehenden Töne in einer ähnlichen Ver-
wandtschaft mit einander stehen, wie die Tonica
und ihre Quinte, oder Dominante selbst.
Da nun ferner von Andre der Tonalität

18.
besteht, keine Tonart vollkommen stillbar
und von allen anderen ähnlichen Tonarten unter-
schieden werden kann, ohne daß erst durch die
Tonalität der Tonica und Dominante glücklich
die Hauptbestandteile oder Hauptunterschiede
sind, eines jeden Tonart angegeben werden, und
das Semitonium caracteristicum zur Tonalität
wie der Dominante gehört, so wird ferner
die Notwendigkeit des Semitonii modi in
dem Ambitus eines Tonart stillbar und stillbar.

Um Ihnen aber übersichtlich aber zu zeigen,
daß die in unsern Tonarten angenommenen
Fortsetzung der Töne auf keine Weise gleichgül-
tig oder gar willkürlich ist, sondern daß
vielmehr jeder in der diatonischen Tonleiter,
selbst auch in der chromatischen diatonischen
chromatischen Tonleiter mit Ausnahme der glücklich
nur ihre auf ihrem Orte allein zukommende,
eigene Bedeutung haben, muß ich Sie auf
noch mit dem sogenannten charakteristischen
Ambitus unserer Tonarten bekannt machen.
Matheson spricht so von dem unter der
musikalischen Wissenschaften gewöhnlich zu sagen,
daß diese charakteristischen und bedeutenden
Verbindung der in einem Tonart mit Ausnahme
Töne verwandt und verwandt ist. Erklärt
hat noch vor ihm unter den Franzosen das
unwillig gesehen.

Jede Tonart hat also, wie schon unfern
 erwähnt worden, sie mag fast oder wenig
 lang bestimmte Töne, die in das Ohr und
 die Eigenschaften der Tonart deutlich auszeichnen,
 von besond. großer Wichtigkeit sind, nämlich
 der Grundton, dessen Duz und dessen Quinte,
 oder vielmehr vielmehr ist, die harmonischen
 Klang. Diese drei im harmonischen Klang
 enthaltenen Töne werden mit ihrem gesamt-
 heitlichen Organen essentielle Töne (chordae essen-
 tiales) genannt; und der erste derselben
 und höchste Stimmton (chorda finalis) oder
 auf Latein; (principalis) weil der Stimmton
 und Latein immer vielmehr sein muß;
 der zweite, nämlich die Duz, Mediant (chor-
 da medians) der unmittelbare Ton, weil
 dieser Duz, nachdem die Tonart fast oder wenig
 sein soll, ebenfalls groß oder klein sein
 und nach ihrem Eigenschaften die große oder
 kleine Tonart bestimmen soll; der dritte,
 der in allen sowohl großen als kleinen Tonarten
 unveränderlich ist, nämlich die Quinte, die
 Dominante (chorda dominans) der ersten
Stimme Ton. Oben so wie diesen drei wesent-
 lichen Tönen hat man auf die übrigen in immer
 vollkommenen Verhältnis nach vorkommenden
 Tönen, nach dem Grade ihrer Einflüsse in die

Harmonie und Harmonie, und ihrer Duz mit
 springenden Verbindung gemäß, besond. Organen
 zu geben gewöhnt. So hat man z. B. die
essentielle und quinte notwendigen Töne, (chordae
 necessariae) übersehen, die Quinte aber nicht,
 sondern Unterdominante (subdominans) ge-
 nannt. Ferner die Terz und Septime, natur-
liche Töne (chordae naturales).

Man kann also nach der Classification der in
 die große Tonart gehörigen Töne, die auf- und
 absteigend vielmehr ist, in sieben vorkommen-
 den, so steht es so aus:

principalis f. finalis. necessaria. medians. necessaria f. subdominans.
 e — — — d — e — f — — —
 dominans. naturalis. naturalis f. principalis f.
 subsemitonium modi. finalis.
 g. — — a — — h — — e — —

In der kleinen Tonart.

1.) Abwärts:

principalis f. naturalis. naturalis. dominans. necessaria f. dominans.
 finalis.
 e — — b — — as — — g — — f.
 medians. necessaria. principalis f. finalis.
 es — — d — — e.

2.) Aufwärts:

principalis f. finalis. necessaria. medians. necessaria f. subdominans.
 e — — — d — — es — — f — —
 dominans. naturalis. naturalis f. subsemitonium modi. principalis f.
 g — — a — — h — — e — — finalis.

Wenn unter diese Fortschreibungen der Tonarten und unserer Tonsätze, nach unserer Töne auf ihre chromatischen Klanggruppierung gemischt werden, das heißt, wenn wir uns die gemischten diatonisch-chromatischen Gesellschafter bedienen wollen, so sind die sechs unsere zukommenden Töne in Absicht auf ihre Bedeutung und Stellung in Melodie und Harmonie, nicht weniger wichtig als die bloß diatonischen Klangstufen. Man hat ihnen deswegen ebenfalls besondere Namen beigemacht, um ihre Wirkung und Bedeutung dadurch gleichsam aufzuzeichnen. z. B.

c - cis - d - dis - e - f - fis - g - gis - a - ais - h - a, fällt aber die chromatischen Klänge fünf unsere Klänge, wenn auf: cis - dis - fis - gis - ais, die in Absicht auf ihre Wirkung in einer Melodie oder Harmonie, die zirkulären oder stimmigen (chordae elegantiores, oder mit Portillard zu reden Cordes belles) Töne genannt werden.

Demnach sind nach folgend die idealischen musikalischen Vornamen dazu, z. B. cis - des; dis - es; gis - as; ais - b; so wird ein solches nungsgemäßes Ton nicht minder stürmische Wirkung wegen der stimmigen Ton (chorda peregrina)


genannt, so daß, wenn man alle diese diatonisch-chromatisch-musikalischen Töne zusammen in einer Tonalität anordnet, so die folgende Tonalität herauskommt.

1.) In der ersten Tonalität:



final. f. principale.
 naturalist. f. subdominant.
 mit. mod.
 peregrina.
 elegantist.
 naturalist.
 peregrina.
 elegantist.
 dominant.
 elegantist.
 median.
 peregrina.
 elegantist.
 necessaria.
 elegantist.
 principis.

2.) In der zweiten Tonalität:



final. f. principale.
 elegantist.
 necessaria.
 median.
 peregrina.
 necess. f. subdominant.
 elegantist.
 elegantist.
 dominant.
 elegant. f. natur.
 naturalist.
 elegantist.
 naturalist.
 final.

Wir haben also in unserer vollständigen diatonisch-chromatisch-musikalischen Octave in Absicht auf Bedeutung fünfzehn Töne, z. B.

1.) die wesentlichen Töne (chordae essentialis.)
Diese sind die sogenannten harmonischen Töneklänge
des Gesanges und vieler Instrumente, nämlich: die Terz,
Quarte und Quinte. Sie sind nämlich so
verwandt, daß bey allen Instrumenten aus einem Ton
in die andern, sie ganz natürlich hervorkommen die ersten
sagen müssen.

2.) die notwendigen Töne (chordae necessariae.)
Sind die Terz und Quarte in jedem Tonat,
auf in jedem Tonat unveränderlich, so wohl
in der Tonart als in der Tonhöhe.

3.) die natürlichen Töne (chordae naturales.)
Sind die großen Terz und große Quinte, deren
Länge das 2te notwendige Quintonium Modi oder
Sextonium ist. In der meisten Tonart sind
es die kleine Terz und kleine Quinte.

4.) die zinslichen, zufälligen oder selteneren Töne
(chordae elegantiores s. accidentales, cordes
belles). Sie sind meistens als die natürlichen
selben Töne der in jedem Tonat gehörigen
Akkorde zu betrachten — dienen der Lust
Tonart zur Zierde in der Melodie und Harmonie
und sind daher zu neuen Systemen und zinslichen
Verbindungen notwendig.

5.) die sonderbaren Töne (chordae peregrinae.)
Sind eigentlich die sogenannten unharmonischen
Töneklänge, die nur in einer einzigen Tonart

vorfinden sind, und nur auf der Violine,
Clarinete, Fagott, oder auf mit der Mundharmonika
zu spielen und unvollkommenen Uebungsgängen gebraucht
werden können. Sie werden deswegen die sonderbaren
Töne genannt, weil sie nicht eigentlich
in ihrer natürlichen augenommenen harmonischen
Verbindung - sondern in einer anderen

Von der musikalischen Grammatik. zweiten Abschnitt.

Die Töne von der Harmonie.

So wie im vorhergehenden Abschnitt alle möglichen
brauchbaren Intervalle in Absicht auf
harmonische Fortschreibung, oder in Absicht auf
die melodische Bildung unserer Tonwerke,
als einige wenige Töneklänge angegeben
und gleichsam vorzüglich werden, so müssen auch
hier in der Lehre von der Harmonie, alle
möglichen brauchbaren Accorde als einige
wenige Töne = oder Namen = Accorde fest
gesetzt und vorzüglich werden können, so daß
kein einziger Zusammenklang, und keine
einzige Verbindung von Accorden zu
denken sey, die sich nicht zu einem der
vorhergehenden Töne, oder allen Zusammen-
stimmungen finden müssen, jedoch seltener

lassen. Hinsichtlich der Zusammensetzung des Formans, so wie der ganzen Proportion der Bestandtheile = Drogenverhältnisse. Nach genauer Überlegung findet sich, daß beide Arten von Drogen mit einem und demselben Gölle kochen, nämlich mit dem Lacke und weichen formansigen Drogenklang.

Kamman ist vielleicht da noch gewesen, der
sein selbst System der Formeln hat aufstellen
wollen. Er hat aber seinen Gebäude mehr
schlingelhaftigkeit, noch schlingelhaftes Zu-
sammensetzen zu geben gewußt, ob er gleich
durchsichtigkeit hauptsächlich in sein Land
brachte, sein Spiel aber nicht mehr der Itali-
aner und Deutschen nach Aufhängen und
Kloppelwerk gefunden hat. Der Franzose hält
es noch bis auf den heutigen Tag nicht für
daß gegen seine Eigenschaften, sondern er
sein Gebäude vorzuziehen, obwohl man
den sagen können. Dr. Alambert selbst
da gelehrt und großer Mann, war so
von der Richtigkeit desselben überzeugt, daß
er sogar zu desto größeren und ge-
wissen Nutzen der Welt, das System
des Kamman in seine Arbeit brachte,

Sind diese gradatione demonstration, als man in
Kammer mit einem Vokal findet, drittes, beginnt,
hörs und zusammenhängendes maßen wollen. In wie
weit es ihm geglaubt ist, können die selbst sehen,
wenn die dieser systematische einkleidung in der müßi-
gkeit der Taktzeit nach dem Grundsatz des Jon. Kammer
in der Anweisung des Jon. Maréchal sind mit
dieser Annahme möglich, diese sind unvollständig
müssen. Die seine geordnete Vokal des Kammer
selbst, sind: Traite de l'harmonie. Paris
1722 - 4. Demonstration du principe de l'har-
monie, servant de base à tout l'art Musical
theorique et pratique. Paris, 1750. 8. Nouvel-
les reflexions de Mr. Rameau, sur la demon-
stration du principe de l'harmonie etc. Paris
1752 - 8.

1752. 8.
Neben der Aufsicht hat sich vorzüglich Mosling der
Kantonsischen Gymnasien sehr angenommen, und ist
es in seiner Zeit, hauptsächlich aber in seiner
Lebenszeit der musikalischen Composition ganz geglückt.
Mit sehr feiner Fingerspitze aber übersehen, daß Kantons-
sische System der Gammon, obgleich es so viel
Vorteile gefunden hat, mit Kraft nicht, können
es schon darauf bringen, daß unsere Orgeln
und größten Gammonen viele Modulationen
zuzusetzen haben, die sich als der Kantonsischen
Gymnasien auf keine Weise vollenden lassen.
Es können vielmehr für nützlich sein, daß diese
Modulationen nicht geteilt haben müssen;

ist kann aber wissen, daß sie nicht allein nicht
gut, sondern auch so natürlich zu stellen sind,
man man weiß nicht anders bei der Kammer.
Ihre Eigenschaften beschreiben will, daß man besser
nicht natürlich und zusammenhängend sein
kann.

Die richtig und vollkommen übereinstimmend eine solche
zusammenhängende System der Harmonie ist, kann
man sich leicht davon überzeugen, daß man oft
dasselbe blindlings und auf bloßes gutes Glück
Harmonie auszuwählen muß, da man im
Gegensatz zu einem richtigen System gleichsam
eine musikalische Gesetzmäßigkeit haben, woraus man
bestimmen können, was musikalisch wirkt als
unwirksam ist.

Nach der Größe der Kammerischen Systeme ist
Kleinere wohl die richtigste. Diese hat nicht nur
die Kammer wiederholt, und seine Teile sind die
zueinandergehörigen angeordnet, sondern, was noch
nicht wenig, es alle Verbindungen in der Welt
möglich ist, selbst im System der Harmonie
das heißt die Titel: Die meisten Gesetze
zum Gebrauch der Harmonie, als ein Gesetz zur
Kunst der vierten Teil in der Musik, 1772. 4,
erschienen ist.

Da es uns kein System der Harmonie geben
kann, als welches sich alle möglichen Harmonie
der besten und schönsten Harmonie besser vor

stehen lassen, welche immer und jeder zu einer
anderen führen, als diese Kleinere, so kann
es wohl nicht anders sein, als es bei einem
vollständigen der System der Harmonie zum Grunde
zu legen; zugleich aber auch für und wieder zu
weisen, wo Kleinere eigentlich von Kammer
abgesehen, oder mit ihm übereinstimmend, und noch
des letzten Unvollständigen eigentlich liegen.

Kleinere nimmt zum Grunde also Harmonie
mit ganz Grundtöne an, und stellt sich für alle,
was musikalisch richtig, oder nach dem vierten
Teil gesetzmäßig ist, gleich zu stehen. Diese ganz Grund
accorde sind:

a.) der consonante Klang, der, so wie er in
unserer diatonischen Tonleiter liegt, nachher
gibt, oder vielmehr, der monochordal sein kann; und
b.) der dissonante unvollständige Dissonanceaccord, der
ebenfalls nach Anleitung unserer diatonischen
Tonleiter auf vierzehn Arten zusammen gesetzt
werden kann, nämlich: so fällt nämlich die
kleine Dissonanz, mit der vierten Quinte und großer
oder kleine Terz; oder die kleine Dissonanz mit
der großen Quinte und kleinen Terz; oder
die große Dissonanz mit der vierten Quinte,
beide mit großer Terz. Z. B.



Diese Grundaccorde sind an Vollkommenheit sehr von einander verschieden. Der letzte Dorgklang ist der vollkommenste, und die übrigen werden immer unvollkommener an Harmonie, je weiter sie von diesem entfernt sind. Der Accord der großen Terz wird als der unvollkommenste angesehen, so wie der letzte Dorgklang der vollkommenste war.

Der Accord ist an Harmonie vollkommen, je näher er mit der Harmonie der Terz in Verwandtschaft steht, und daher wird er unmittelbar oder durch einige Umschweifung des Gehörs immer mehr gefühlt, und bestimmt werden kann.

Es folgt z. B. die Harmonie der ersten Terzaccord unmittelbar in die Harmonie der Terz:



Die Harmonie der großen Terzaccord bedarf schon eines Umwegs:



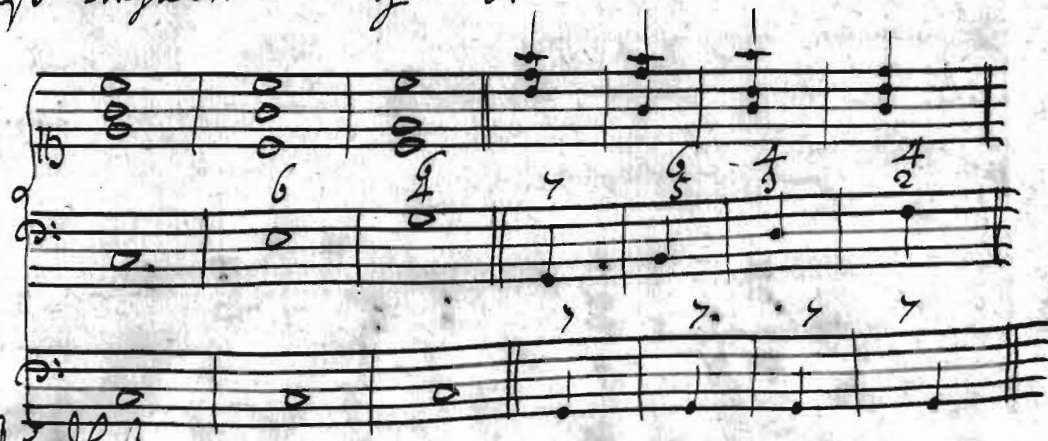
Die Harmonie der dritten tritt so voll vor uns, von Umwegen, als vielmehr immer an sich selbst unvollkommenen, weil sie auf eine Mollcadenz führt:



Die Harmonie der ersten Terzaccord = Accord an sich, und ist daher auf immer allein an unvollkommenheit:



Alle vorerwähnten Grundaccorde, oder vielmehr Umwege von den beiden Grundaccorden, sind mehr oder weniger Voraussetzungen, als sie einzelnen Tönen zu sich selbst, das heißt, jeder in ihren selbstständigen Tönen kann man sehen und zur Grund = oder Top = Note gemacht werden. Dieser aus der Voraussetzung bestehende Accord führt ab dann man sehen oder annehmen Grundaccorde, die immer immer und abwechselnd Grund, das heißt selbst. Z. B.



Grundbass.

Esse so wie die Grundaccorde selbst, nach der
 Reihe, in welcher sie aufeinander folgen, in allen
 Kombinationen an Harmonien möglich, so lassen sich die
 darauf nachstehenden Progressionen, nach oben der Ord-
 nung der Vollkommenheit hinwärts nach, und zwar
 nicht ohne die Ursache, weshalb, weil jede derselben
 entweder später durch Umwege, oder durch unmittel-
 bare Accorde in das Gefühl der Tonreihe
 führt.

Manne verstehen Accorde aufeinander folgen,
 so kann jeder in ihrer nachstehenden Form, so viel wie
 zula, als mit anderen zugleich, verbunden sein
 unter oder von oben, durch einen nachfolgenden
 Ton aufgeführt werden. Man nennt diese
 Progressionen mit den musikalischen Künsten:
Katabasion, Auffaltung, Quodfaltung. Auch
 dieser Katabasion nachstehen eine Menge anderer
 Accorde, die aber alle unter denselben Namen
 accord gehören, nur insofern sie als Quod-
 faltungen angesehen sind. Zum Beispiel
 will ich von jeder Gattung nur einige aufzählen.
 z. B. Im Durklang.



Im Durklang Accord

Im Dur-
 klang
 der Durklang.



Im Quodfaltung - Accord.

Im Quod-
 faltung der
 Quodfaltung.



Manne der
 dass eine
 Quodfaltung
 macht.



Im Durklang = Accord.



Im Quodfaltung = Accord.

Im Quod-
 faltung der
 Quodfaltung.



Im Trippschuh - Accord.

In der ersten
Versuchung
des Trippschuh-
Accord.

Im Trippschuh - Accord.

In der ersten
Versuchung
des Trippschuh-
Accord.

Wenn der
Trippschuh
Versuchung

der Grundbaß von allen aus der Versuchung des
Dreiklangs und dem einzelnen oder mehreren
Tönen desselben zugleich angeordneten Versätzen auf
bestimmten Accorden ist C; so wie von der
aus der Versuchung des Trippschuh Accordes nach
stehenden G. Daß aber aus solchen Voraussetzungen
bestimmten Accord eine fast unendliche Menge
hervorgehen, dürfte sich am meisten und gewissten
daran zeigen, daß man auf diese Weise
im Stande ist, die verschiedenartigsten

und verschiedensten Accord auf einem einzigen
Grundbaß zu erzeugen.
Im Abtast auf Klaviere - oder Unvollständigt
betrachtet alle diese Versätze nachstehende Dispositionen
von der Disposition der Trippschuh und ihrer
Versätze, die die Dispositionen zufällig und
unvollständig. Die diese Versätze nachstehende Dispositionen
Dispositionen nicht gegen die Grundton selbst, von
den nur gegen die Ton des Accordes, welche sie
ausfallen, und zu dieser Stelle sie nicht möglich ist.
Die Trippschuh und ihre Versuchungen singende Dispositionen
nicht abzugeben, weil sie zu die Stelle eines Ton
sonst gegeben sind, sondern weil sie die Dispositionen
und die Trippschuh bezeugen werden.

Außer der angeführten Voraussetzung der
bestimmten Grundbaß und der Disposition, gibt
es auf noch eine Disposition, (Voraussetzung)
die diese Disposition der verschiedensten Accord
bestimmen eine verschiedenste Disposition bekommen.
Aber auf diese Mittel nicht zu der nicht möglich
Grundbaß eine Disposition, sondern gibt
es nur noch mehrere Mannigfaltigkeit, die
zu dieser Voraussetzung und Versätze
allein möglich konnte. Es ist z. B. der
ausstehende Disposition: oder abtastend:

bloß durch Anticipation mit der Taktbedeutung des
bündigen, zu vollenden, ohne welches Mittel man ihn nicht
mehr nachvollziehen könnte, weil man nicht wissen
könnte, in welcher Grundform er sich auflöst und
wird. Auf folgende Auflösung dieses Taktbegriffs
werden Sie deutlich sehen, daß es nicht eigentlich
als Taktbezeichnung dinst, sondern auf Antici-
pation in der Orchestrierung, und dann zu folgen auf
sehr natürlich fortgeschritten Grundformate ge-
hört ist. G. T.



Grundbegr.



Grundbegr.

Ist aber der Taktbezeichnung auf folgende Art
eingewiesen,



so sind die Taktbezeichnungen in der letzten Nummer, die

in folgenden Auflösungen deutlich wird. G. T.



Grundbegr.

Da der obige Satz Mittel, nämlich die Natur der mensch-
lichen Gesinnung, die auf gewisse Grundformen auf-
springen, die sich wiederum auflösen, nämlich die Tra-
dition, Taktbedeutung und Anticipation, kommt nach
der Vorbedeutung der Resolution, die aber mit der
des unvollständigen Taktbegriffs und seiner Verhältnisse steht
kündet.

Das sind also die Grundbegriffe, worauf der oben
besagte Taktbegriff der Formate aufgebaut ist, und worauf
sich alle möglichen Accorde, die man auf so man-
nigfaltige Weise ab zu machen, auf gewisse einfache
Grundformen zurückführen lassen müssen. Ein
solcher Taktbegriff der Formate ist gleichsam eine neue
Art der Logik, nämlich eine neue Art der Logik, die
in der Sprache jedes Wort zu seiner Bedeutung, zum
Namen — oder Ursprung — Wort dasselbe zurück-
führen, und dadurch nach dem natürlichen Gesetz
nicht der Logik und der Takt, sondern der Logik
den Namen und dessen Ableitung zeigen
bestimmen können, in dem mit jeder in
gewissen Leben natürlichen Wort in einem neuen
Kommen logisch eingewiesen werden zu lassen.

Nun müssen Sie sich wohl vorstellen, daß Sie nicht ironisch machen, wenn Sie glauben, daß im Grunde jeder Schriftstellers, auf über solche Dinge nur nur laienhafte eine Vorurtheilung und Unwissenheit zu vermeiden wäre, sondern solchen sinnlos Meinung sind. So beschrieb z. B. Pythagoras nicht die Triaden - Accord, sondern die Quinten - Accord, da die Triaden - Accord bloß eine Vorurtheilung der Triaden - Accord ist, so sollte man glauben, es wäre gleichgültig, ob man die einen oder die anderen von beiden Accorden für den Namen - Accord halte. Gleichwohl ist es nicht so ganz gleichgültig, ob man vielmehr besser noch das Bild glauben mag. In dieser eine der cord den Namenaccord verwendet ist, das heißt, jenerseits Anschließenden unter ihm und des Abgleiches sind, desto leichter läßt es sich auf in den Namen - Accord selbst wieder auflösen. Wie wir gesehen haben, verstehen wir aber diesen Grund der Triaden - Accord so wohl als der Klang als der Triaden nach dem Maßen an Vollkommenheit ab, nach

217
malen Sie sich von der Gangfolge der Töne. Aber so ist es mit der Vorurtheilung der Grund - Accord. da man die Triaden eine Vorurtheilung der Triaden = Accord, auf so unvollkommen ist, daß es nicht anders als durch Umschreibung in die Formeln der Triaden über kann, der Triaden = Accord aber dieses mit dem noch nicht steht, wie die aus folgenden Beispiele sehen können:



so folgt daraus, daß der Triaden - Accord weiter von der Quelle entfernt ist, als der Triaden - Accord, und daher nicht so gut für die Quinten - Accord gehalten werden können, als die Triaden. Aber so gut, wie von Pythagoras einfall kam, könnte man auf einem solchen oder vielmehr einfallen, die beiden übrigen Vorurtheilungen der Triaden = Accord, nämlich den Triadenquinten, und Triadenquarten - Accord für Grundaccorde, oder vielmehr für Namen - Accord anzunehmen.

Wollen Sie noch eine weitere Form der Triaden kennen lernen, so lesen Sie die Tartini Trattato di

musica secondo la vera scienza dell' Armonia
(Padua, 1754) nebst des Jon. Wron Observations
sur l'harmonie, novum das Fortschritt Musik in
neuen Abzügen geliefert und bekräftigt wird. Die neuen
grundsätze sind nicht nur inbegreiflicher, sondern, weil
Fortschritt sein System in den mathematischen Calcul
eingeschlossen hat, ohne, wie selbst seine Anhänger an-
nehmen, den Calcul zu verlassen. Vorüber
die mit dieser Musik, nach dessen Tractat: dei
Principi dell' armonia musicale continuata nel
diatonico genere, da abhandelt in Padua 1767.
früher gekommen ist, so haben Sie in der Folge alle
Begriffe, was aber diese Methode geistreich ist,
und aufhören gewacht hat.

So wird übersehen vom Gesammterfassen und der
Förderung unserer Accorde und Harmonien. Es ist
aber der vollkommenen Kenntniss des Wesen von der
Harmonie nicht einverstanden, dass mit jeder Harmonie
auf eine gewisse Harmonie zurückzuführen müssen; wir
müssen auf die Art und Weise kommen lassen, nach
Accorde unsere der Bedeutung ihres Fortschritt anzuordnen.
der gefügt werden, zum Verständnis und neuen gewissen
musikalischen Sinn zu erhalten. So wie in der Praxis
die Abstammung der Musik auf die Gesammterfassende
Kenntniss des Tones neuen Töne in Harmonie viel
Einfluss hat, aber auf keine Weise selbst, wie die
wissenschaftliche Musik zum Abwenden gewisse Gedanken
mit neuen verbunden werden müssen; so an-
fängt es sich auf mit dieser Spiel der musikalischen

Wissenschaft. Was davon dadurch nur das
Größte registriert der Ton - und Accord - Sa-
milien kommen, ohne noch zu wissen, wie sich die
einzelnen Glieder dieser wissenschaftlichen Familien
auf andere schon Geordnete untereinander
verhalten.

Dieser Spiel der musikalischen Harmonie spielt mit
sämtlichen Künsten Orgelbau, oder die
Kunst vollständig zu componieren, und selbst mit
der Fortschritt und Bekämpfung der Harmonie.
der richtigen Bekämpfung der Harmonie aber, oder
welches nützlich ist, die Wichtigkeit der musikalischen
Fortschritt, fängt von dem richtigen Gebrauch der
musikalischen Intervalle ab.

Was bedient sich im neuen musikalischen Spiel
unvermeidlich folgende Intervalle, nämlich:

- 1, der Einklang;
- 2, der Octave;
- 3, der Quint;
- 4, der Quarte;
- 5, der Quarte;
- 6, der Dritte;
- 7, der Sexte;
- 8, der Duode;
- 9, der Nonne;
- 10, der Undecime, und
- 11, der Dodecime.

Wenn Sie diese Intervalle nach den
alten, modernen, reinen, reinen,
reinen, etc. so haben Sie sich selbst

müßte dabei zu denken, ob im rein Octaven-
verhältnis, Quinten, Terzen und Octaven, dann
sonstige Befandlung nicht vorzuziehen ist. Das über-
haupt alle diese Intervallen mit ihrer mannichfal-
tigen Vergrößerungen und Verkleinerungen wieder
in Con- und Dissonanzen unterfinden werden,
ist schon bey der Befandlung von den Intervallen an-
genommen worden. Da aber dieses Unterfinden der
Intervalle auf ihre Befandlung insgesamt großen
Einfluß hat, so müssen wir, ehe wir weiter gehen,
den Begriff derselben, so viel möglich, genau zu
bestimmen suchen.

Ein consonantes Intervall nennen wir rein
solche Zusammenstimmung von zweien Tönen, die
vollständig ist, und das Gefühl so befriedigt und
beifügt, daß es nicht mehr vermehrt. Wenn wir
aber in der Misch bloß consonante Intervalle ge-
brauchen wollten, so würden unsere Compositionen
gänzlich uninteressant sehr mangelhaft und ungeschmackhaft
werden müssen. Obgleich selbst consonante In-
tervallen betrachten selbst noch von der eigensinnigen
der Dissonanzen annehmen, wenn sie unwillkürlich der
Tonsatz, in welcher oder modalisch wird, kommt
sind, und sich selbst vollenden läßt, daß
ganzen Misch aus lauter consonanten Harmonien
bestehen können, ohne deswegen der Reiz der
Mannichfaltigkeit gänzlich zu verlieren, wie
man leichtsinnig aus der Composition, die

die uns vor uns dem vorgelegenen mit der ersten 30
Jahren der jährigen Befandlung übrig sind, sehen kann;
so ist solche Mannichfaltigkeit doch zu gering und zu
einfach, als daß sie eine gehörig geführte ausnehmende
Unterhaltung bewirken könnte. In solchen Fällen
sagt Palas, weshalb das geringere Consonante die
Hülle der dissonanten Intervallen.

Um unsere Compositionen als hinlänglich mannich-
faltig und dadurch gleichsam piquant zu machen, müssen
wir uns der Dissonanzen bedienen, die wenn sie gut
angebracht werden, und ihre Wirkung mit der sanfteren
der Consonanzen gehörig vermischt wird, von großem
Nachdruck sind, und Lebhaftigkeit in die Musik brin-
gen, folglich aber dadurch die besten Gattungen zum
guten Ausblick sind.

Das Wort Dissonanz bedeutet einen Klang, in
welchem man wenig Töne unterfinden kann, die sich
nicht leicht genug mit einander vereinigen können.
Der rein Intervall, dem es an Vollständigkeit fehlt, ist
das Gegenstück von Consonanz. So wie das Consonante
als reine solches Unterfindung so zu einem
Intervall gehörigen Töne besteht, daß sie sich
gleichsam in einem einzigen Klang zu vereinigen
scheinen, so besteht das Dissonante als eines gewalt-
samen Vereinigung solcher Töne, die in sich selbst etwas
widerstreitendes haben, und daher keine Vereinigung
fähig sind. Man merkt, daß diese Widerstreitenden
in ganz Klängen, immer fortwähren und selbstbe-
stehen, zu näher sie einander im Abfall auf Töne
oder Töne kommen. Kommen sie sich aber so nahe,

daß man sie völlig für unerschalt hält, so wird
das Dissonanz in der Consonanz umgewandelt, also wird
das für unerschalt ist, die Dissonanz wird in eine Consonanz
umgewandelt.

Man nimmt daher den Dissonanz in der Musik eine
gewisse Anfechtung mit der Auffindung der Minderen
und Mehrconsonanten, zu, die man bei dieser Sache
die das nicht sind, was sie nach ihrer Formierung
sich zu sagen sollten. Zur Bestätigung dieser Aufsa-
lung bedient man sich folgenden Beispiele, und
nimmt an, daß wir die verschiedensten Töne der Töne
aber so klar und deutlich auffinden, als wir die Ver-
schiedenheit der Töne an einem einzelnen klingenden
Tone wahrnehmen. Gewissen liegt auf der Hand,
daß man die Ton- und Dissonanzen aus dem
Verhältnis der Töne beständig zu kommen glaubt.
So wie wir bei jeder wahrnehmen einzelnen Töne
leicht wahrnehmen, daß die eine mit der Gächte
jeder ähnlich als der Rest der anderen nasseln
und immer im Grunde sind, und beide einmüthig
und zugleich jede besonders nach ihrer bestimmten
Verhältnissen gegen einander vorzuziehen, so ist
es auch mit den consonanten Tönen beschaffen.
Tobald aber zwei wahrnehmen einzelnen Töne
begriffe von gleicher Länge sind, so daß wir
so Verhältnisse nicht mehr wissen und genau
bestimmen, um wie viel die eine kürzer oder
länger sey als die andere, sind wir geneigt
zu glauben, sie sollten einander gleich seyn,

und obdieser macht der oftbesagte Augenschein, daß
sie es nicht sind, eine niedrige Mischung auf sich.
Da diese Bemerkungen als richtig angenommen
werden können, so folgt daraus, daß das
Dissonanz gegen Töne eigentlich davon liegen,
daß man zu dem aus einem Töne beschaffenen
Intervall etwas mehrconsonant hinzusetzt, und
nicht dasselbe das nicht ist, was wir einem dunklen
Gefühle nach sagen sollten. Wenn wir z. B. C und
d, ganz nahe an einander klingende Töne zugleich
hören, so mischt sich ihre wahre Harmonie
stimmung des dunklen Urtheil, daß sie gleich
sich sagen sollten. Die Auffindung aber widerspricht
diesem Urtheil. Was bei dem Intervall c-d
statt findet, setzen wir noch weit deutlicher,
wenn wir c-eis zugleich hören, weil wir für
noch gewisser glauben, daß beide Töne unerschalt
sich sagen sollten.

Nach dem anderen Umstand steht dieses fest
hängen zur vollkommenen Bestätigung. Z. B. Wenn
wir eine die geringste niedrige Auffindung, die
ganze diatonische Tondreihe c-d-e-f-g-a-
b-c, hören und hören sie hören. Wenn
haben wir ganz nahe an einander klingende
Töne c und d. wenn sie auf einander folgen
nicht niedriger, und man kann sehen, daß es nicht
wenn sie zugleich gehört werden? Gewiß aber
kann man nicht anders sagen, als muß man im ersten Falle
gleich urtheilen, daß es verschiedensten Töne sagen sollte, im andern

also glaubt, sie sollten niemals sagen.

Als diese Erklärung könnte man zwar sagen, daß keine Ton gegen irgend eine Dissonanz, als die, welche weniger als eine Tonz von irgend einem Punkt ist, indem es bekannt ist, daß die Tonz nicht niedrigere, wenn gar. Dennoch sind noch alle harmonischen Intervalle für Dissonanzen bekannt und angenommen worden, die größer sind, als die Tonz, z. B. die halbe Quinte, die Sexte, die Nonne, etc. die unmöglich wären Dissonanzen, weil man glaubt, daß sie mit dem Grundton niemals sagen sollten, und sie das nicht so finden.

Man muß ferner uns bedenken, daß jeder Grundton auf das Gefühl seiner Octave und seiner Quinte wirkt. Die Sexte dissoniert daher nicht gegen den Grundton, sondern gegen dessen Octave, welches sie zu nahe kommt. Als aber dieses Grundton die Quinte, die sonst viele eigensinnige Töne consonant hat, verdächtig, weil sie so Quinte als Grundton zu nahe kommt.

Es folgt ferner: 1, daß jeder Intervall, welches weniger als eine Tonz von Grundton oder dessen Octave entfernt ist, dissoniert. 2, daß ohne Rücksicht auf den Grundton oder dessen Octave, gewisse Töne, die weniger als eine Tonz aus irgend einem, wenn gleich jeder Ton sich mit dem Grundton consoniert, dennoch unter sich dissonieren.

So dissoniert die Terz, weil sie weniger als eine Tonz vom Grundton entfernt ist. Die Quarte,